

Baroque ... Classique 6

Ludwig van Beethoven »Missa solemnis«

Sonntag
28. April 2019
20:00



Bitte beachten Sie:

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese unbedingt zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Baroque ... Classique 6

Polina Pastirchak *Sopran*

Sophie Harmsen *Mezzosopran*

Steve Davislim *Tenor*

Johannes Weisser *Bass*

RIAS Kammerchor

Denis Comtet *Einstudierung*

Freiburger Barockorchester

René Jacobs *Dirigent*

Sonntag

28. April 2019

20:00

Keine Pause

Ende gegen 21:30

Patricia Bardon musste aus persönlichen Gründen

leider die Mitwirkung am heutigen Konzert absagen.

Wir freuen uns das Sophie Harmsen sich bereiterklärt hat

kurzfristig die Partie zu übernehmen.

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven 1770–1827

Missa solemnis D-Dur op. 123 (1819–23)
für Soli, Chor, Orchester und Orgel

DER GESANGSTEXT

Ludwig van Beethoven 1770–1827
Missa solennis D-Dur op. 123 (1819–23)
für Soli, Chor, Orchester und Orgel

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra
pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.

Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf
Erden Friede den Menschen, die
guten Willens sind.
Wir loben Dich, wir preisen Dich.
Wir beten Dich an. Wir
verherrlichen Dich.

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus
Pater omnipotens. Domine Fili
unigenite, Jesu Christe. Domine
Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Wir sagen Dir Dank ob Deiner
großen Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott, allmächtiger Vater! Herr Jesus
Christus, eingeborener Sohn! Herr
und Gott, Lamm Gottes, Sohn des
Vaters!

Qui tollis peccata mundi, miserere
nobis. Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis. Quoniam tu solus
Sanctus. Tu solus Dominus. Tu
solus Altissimus, Jesu Christe. Cum
Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.
Amen.

Der Du hinwegnimmst die Sünden
der Welt: Erbarme Dich unser. Der
Du hinwegnimmst die Sünden der
Welt, nimm unser Flehen gnädig
auf. Der Du sitzest zur Rechten des
Vaters, erbarme Dich unser. Denn
Du allein bist der Heilige. Du allein
der Herr. Du allein der Höchste,
Jesus Christus. Mit dem Heiligen
Geiste in der Herrlichkeit Gottes
des Vaters. Amen.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem
omnipotentem, factorem coeli
et terrae, visibilium omnium
et invisibilium. Credo in unum
Dominum Jesum Christum, Filium
Dei unigenitum. Et ex Patre natum
ante omnia saecula. Deum de Deo,
lumen de lumine, Deum verum de
Deo vero. Genitum, non factum,
consubstantialium Patri: per quem
omnia facta sunt. Qui propter
nos homines et propter nostram
salutem descendit de caelis.

Ich glaube an den einen Gott.
Den allmächtigen Vater, Schöpfer
des Himmels und der Erde, aller
sichtbaren und unsichtbaren
Dinge. Ich glaube an den einen
Herrn Jesus Christus, Gottes
eingeborenen Sohn. Er ist aus dem
Vater geboren vor aller Zeit. Gott
von Gott, Licht vom Lichte, wahrer
Gott vom wahren Gott. Gezeugt,
nicht geschaffen, eines Wesens
mit dem Vater; durch Ihn ist alles
geschaffen. Für uns Menschen und
um unsres Heiles willen ist Er vom
Himmel herabgestiegen.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine.
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub
Pontio Pilato passus, et sepultus
est.

Et resurrexit tertia die secundum
Scripturas.
Et ascendit in coelum: sedet ad
dexteram Patris. Et iterum venturus
est cum gloria, iudicare vivos et
mortuos: cuius regni non erit finis.

Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum, et vivificantem: qui
ex Patre Filioque procedit. Qui
cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus
est per Prophetas. Credo in
unam sanctam catholicam et
apostolicam Ecclesiam. Confiteor
unum baptisma, in remissionem
peccatorum. Et expecto
resurrectionem mortuorum

Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Benedictus, qui venit in nomine
Domini. Osanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata
mundi: miserere nobis. Agnus Dei:
Dona nobis pacem.

Er hat Fleisch angenommen durch
den Heiligen Geist aus Maria, der
Jungfrau.
Und ist Mensch geworden.
Gekreuzigt wurde Er sogar für uns;
unter
Pontius Pilatus hat Er den Tod
erlitten und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tage,
gemäß der Schrift.
Er ist aufgefahren in den Himmel
und sitztet zur Rechten des
Vaters. Er wird wiederkommen in
Herrlichkeit, Gericht zu halten über
Lebende und Tote: und Seines
Reiches wird kein Ende sein.

Ich glaube an den Heiligen Geist,
den Herrn und Lebensspender,
der vom Vater und vom Sohne
ausgeht. Er wird mit dem Vater und
dem Sohne zugleich angebetet
und verherrlicht; Er hat gesprochen
durch die Propheten. Ich glaube an
die eine, heilige, katholische und
apostolische Kirche. Ich bekenne
die eine Taufe zur Vergebung
der Sünden. Ich erwarte die
Auferstehung der Toten.

Und das Leben der zukünftigen
Welt. Amen

Heilig, Heilig, Heilig, Herr, Gott der
Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von
Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!

Hochgelobt sei, der da kommt im
Namen des Herrn! Hosanna in der
Höhe!

Lamm Gottes, Du nimmst hinweg
die Sünden der Welt: erbarme dich
unser. Lamm Gottes:
Gib uns den Frieden.

Wahre Kirchenmusik – überlebensgroß

Ludwig van Beethovens »Missa solemnis«

»Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für I. K. H. [Ihro Kaiserliche Hoheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein«, schrieb Ludwig van Beethoven im Sommer 1819 an Erzherzog Rudolph von Österreich. Als konventionelle Ergebenheitsadresse kann man diese Worte wohl kaum auffassen, denn dazu war das Verhältnis zwischen beiden Männern zu eng. Bereits 1803 wurde der jüngste Bruder von Kaiser Franz I. Beethovens Kompositions- und Klavierschüler, zugleich sein Freund und wichtigster Förderer. Beethoven widmete ihm eine ganze Reihe bedeutender Werke, darunter das vierte und fünfte Klavierkonzert, die Klaviersonaten op. 81a (»Les Adieux«), op. 106 (»Hammerklavier«) und op. 111, die Sonate für Violine und Klavier op. 96, das Klaviertrio op. 97 (»Erzherzogtrio«), die Große Fuge für Streichquartett op. 133 – und die »Missa solemnis«, die eigentlich zu den erwähnten »Feierlichkeiten« fertig werden sollte.

Doch daraus wurde nichts: Rudolphs Inthronisation als Erzbischof von Olmütz (Olomouc im heutigen Tschechien) musste am 20. März 1820 ohne Beethovens Festmesse stattfinden. Auch danach tröstete der Komponist den Erzherzog immer wieder. Erst Anfang 1823 lag die Partitur vor, die aber im Sommer noch um Posaunenstimmen ergänzt wurde. In vierjähriger Arbeit hatte Beethoven ein gewaltiges Werk geschaffen, das trotz seiner ursprünglichen Bestimmung für den liturgischen Gebrauch kaum noch in Frage kam: Es war spiel- und gesangstechnisch zu schwierig, vor allem aber mit einer Dauer von etwa 80 Minuten eindeutig zu lang. Eine Festmesse erreichte üblicherweise nur die Hälfte dieses Umfangs. Doch Beethoven schlug vor, seine Messe sei »als Oratorium gleichfalls aufzuführen« (in einem Brief vom 8. Februar 1823 an Goethe), und so geschah es dann auch. Die Uraufführung fand am 7. April 1824 im Rahmen eines geistlichen Fastenkonzertes in St. Petersburg statt; Fürst Nikolaus Galitzin, ein weiterer Gönner Beethovens, war der Initiator. Im Wien der

Metternich-Zeit dagegen durften liturgische Werke im Konzert nicht gespielt werden. Deshalb kam es hier zunächst auch nur zu einer Teilaufführung: Am 7. Mai erklangen im Kärntnertor-Theater die Sätze Kyrie, Credo und Agnus Dei. Man hatte sie, um die Zensur irrezuführen, unter dem Tarnnamen »Drey große Hymnen« angekündigt und ihre Texte ins Deutsche übersetzt.

Bei dieser Gelegenheit drang Beethovens Messkomposition allerdings noch kaum ins öffentliche Bewusstsein – kein Wunder, denn das gleiche Konzert brachte auch die spektakuläre Uraufführung der neunten Sinfonie, die wahre Begeisterungstürme hervorrief. Doch im Mai 1827 wurde bei der Trauerfeier zu Beethovens Tod das Sanctus (mit Benedictus) aufgeführt, und wenig später erschien im Schott-Verlag die Erstaussgabe der Messe. Nun meldeten sich gleich mehrere Rezensenten zu Wort. Sie brachten die gleiche Ratlosigkeit, das gleiche Unbehagen zum Ausdruck, das auch heute noch manchen Hörer beim ersten Kontakt mit der »Missa solemnis« befällt. So schrieb ein Kritiker: »Der oftmalige, doch wohl gar zu häufige, unmotivierter Wechsel des Zeitmaßes, der Ton- und Tactarten, gibt ein zerstückeltes Bild [...] und erzeugt gewissermaßen jenes beengende Gefühl, so aus Mangel an Einheit, aus der gleichsam bloß rhapsodischen Behandlungsweise zu entspringen pflegt.« Ein anderer Journalist forderte, »es sollte sich doch ein kunsterfahrener Meister und Kritiker einmal die Mühe nehmen, ein solches Werk streng zu prüfen und freimüthig heraus zu sagen, was daran ist. Aber da will niemand mit der Sprache [heraus], und die ordinären Kritiker [...] helfen sich dann mit Floskeln wie: der göttliche Meister ist uns um ein halbes Säkulum vorausgeeilt – er steht zu hoch über dem modischen Treiben unserer Zeit – das ist Tiefe u. s. w.«

Der gleiche Rezensent stellte zumindest den Verdacht in den Raum, »der Meister möge sich selbst wohl nicht verstanden – nicht mehr geistig stark genug gewesen seyn zur Conception und kunstgerechten Ausführung eines solchen Werkes.« Dass der späte Beethoven »nicht ganz richtig im Kopf« war, wurde ja öfter vermutet, und die Erinnerungen seines Sekretärs und Biographen Anton Schindler aus der Entstehungszeit der Messe scheinen diese Auffassung zu stützen: »Bei verschlossener Thüre hörten wir den Meister über die Fuge zum Kredo singen,

heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Szene lange schon zugehört und uns eben entfernen wollten, öffnete sich die Thür, und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er soeben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schar der Kontrapunktisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Äußerungen waren konfuse ...«

Doch Beethoven hatte seinen Verstand durchaus im Griff. Auch nach dieser Phase »völliger Erden-Entrücktheit« (Schindler) nannte er die »Missa solemnis« noch mehrfach sein »größtes Werk« und das »gelungenste meiner Geistesprodukte«. Und entgegen Schindlers Andeutungen war dieses Werk keineswegs das Ergebnis wüster Improvisations-Sitzungen, sondern einer langen und außerordentlich gründlichen Auseinandersetzung mit den Problemen der Messvertonung. Beethoven verfolgte die zeitgenössische Debatte um das Wesen der »wahren Kirchenmusik« genau, und er teilte zwei Forderungen, die dabei immer wieder geäußert wurden: Zum einen habe sich die Musik genauestens am Text zu orientieren, denn »nichts ist unschicklicher und einem Komponisten nachtheiliger, als wenn der Ausdruck der Noten, der Bedeutung der Worte zuwider läuft, wenn die Regeln der Prosodie außer acht gelassen werden«. Zum anderen solle man jeden modisch-zeitgebundenen Aufputz meiden und sich lieber rückbesinnen auf die »ehrwürdige, alte, und aller Ueppigkeit entblößte Schreibart« früherer Jahrhunderte. Beide Zitate entstammen einem 1784/85 in Bonn erschienenen Aufsatz von Ferdinand d'Antoine – sein Titel: »Wie muss die wahre Kirchen=Musik beschaffen seyn wenn sie zur Andacht erheben soll?«

Vor allem aus den Konversationsheften des bereits völlig tauben Komponisten wissen wir, dass dieser sich auf die Arbeit an der »Missa solemnis« intensiv vorbereitete und dabei d'Antoinés Empfehlungen exakt befolgte: In der Notenbibliothek des Erzherzogs prüfte er die gesammelte Kirchenmusik von der Gregorianik über Palestrina, Bach und Händel bis zu Haydn. Er las musiktheoretische Traktate, beschäftigte sich mit den alten Kirchentönen. Und obwohl er 1806/07 schon einmal eine Messe

(C-Dur, op. 86) komponiert hatte, notierte er sich nochmals den genauen Messtext, markierte betonte und unbetonte Silben und fertigte eine deutsche Übersetzung mit verschiedenen Bedeutungsnuancen einzelner lateinischer Wörter an. Um diese akribische Vorgehensweise zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass es sich beim römisch-katholischen »Ordinarium missae« wohl um den weltweit am häufigsten vertonten Text handelt. Im Laufe der Jahrhunderte entstanden zahllose Konventionen, die Beethoven beachten, abwandeln oder durch eigene Lösungen ersetzen, aber keinesfalls von vornherein ignorieren konnte. Für ihn zählte jedes Wort, jedes hatte seine Bedeutung, der musikalisch nachzugehen war. So entstand eine gleichsam überlebensgroße Messe, die den Hörer durch ihre schiere Länge, ihre Detailversessenheit und Ausdruckswut, ihre eigenartige Mischung aus Strenge und Freiheit im Umgang mit dem liturgischen Text überwältigt und oft auch überfordert. Ihren Ablauf einigermaßen umfassend darzustellen, ist in einem Programmheft nicht möglich. Deshalb sollen »Kyrie« und »Gloria« hier übergangen und nur aus den drei letzten, bei den Zeitgenossen besonders umstrittenen Sätzen einige auffällige Stellen beispielhaft hervorgehoben werden.

Das »Credo« ist der textreichste Teil des Ordinariums; daher enthält Beethovens Komposition hier verständlicherweise die meisten tonmalerischen Elemente und, damit verbunden, häufige »Wechsel des Zeitmasses, der Ton- und Tactarten«. Um dennoch eine klare Form zu erhalten, erlaubte er sich einen kleinen Eingriff in den geheiligten liturgischen Wortlaut: Im Original beginnen die vier Glaubenssätze wie folgt: »Credo in unum Deum ... Et in unum Dominum Iesum Christum ... Et in Spiritum Sanctum ... Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam«. Beethoven ersetzte jeweils das Wörtchen »Et« durch ein weiteres »Credo«. So konnte er das musikalische »Credo«-Motiv des Beginns wieder aufnehmen und den Eintritt jedes neuen Abschnitts deutlich kennzeichnen.

Zwei Dinge sind an der Passage »Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Mariae Virgine« im »Credo« bemerkenswert: Erstens verwendete Beethoven die mittelalterliche Kirchentonalart Dorisch. Während seiner Vorstudien hatte er einen Traktat

des Musiktheoretikers Gioseffo Zarlino (1517–1590) gelesen, der diese Tonart als »Spenderin der Bescheidenheit und Bewahrerin der Keuschheit« rühmt. Das passt zum Textsinn: »Er hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria«. Beethovens Hörer mögen das Dorische vielleicht nicht mehr als »keusch« empfunden haben, als geheimnisvollen Effekt aber sicher: Ihnen war die Klangwelt der alten Tonarten längst fremd geworden. Zweitens fällt bei der Textstelle »de Spiritu Sancto« ein »Vogelgesang« der Flöte auf. Man kann ihn als Tonbild des Heiligen Geistes in Form einer Taube deuten (auch wenn die Taube nicht gerade zu den Singvögeln zählt).

Anders als die meisten seiner Vorgänger vertraute Beethoven das »Sanctus« und »Benedictus« fast ausschließlich den Solisten an. Kein jubelnder Chor feiert die Heiligkeit Gottes, sondern der Einzelne steht ehrfurchtsvoll, begleitet vom Tremolo (»zitternde« Bogenführung) der tiefen Streicher vor dem Mysterium. »Mit Andacht« lautet die Vortragsanweisung. Zum »Benedictus« leitet dann ein instrumentales »Praeludium« über, das die traditionelle Orgelimprovisation zur Wandlung nachahmt. Im »Benedictus« selbst fällt ein Violinsolo aus dem Rahmen; es scheint aus himmlischen Höhen herabzusteigen. Manchem Kritiker erschien diese Stelle zu konzertant, zu wenig religiös, doch sie steht im Einklang mit der romantischen Musikästhetik etwa eines E. T. A. Hoffmann, der zufolge alleine die Instrumentalmusik als höchste Kunst uns das »Unaussprechliche« nahe bringen kann.

Ungewöhnlich am »Agnus Dei« ist vor allem sein abschließender Abschnitt »Dona nobis pacem«. Ihn konnte selbst der Beethoven nahe stehende Komponist Ignaz von Seyfried nicht deuten: Was »die wunderliche Trompeten-Fanfare, das eingemengte Rezitativ, der fugierte, den Ideenfluss nur störende Instrumentalsatz« oder »die dumpfen, unrhythmischen, bizarren Pauken-Schläge im Grunde bedeuten sollen, mag der liebe Himmel wissen.« Doch so unerklärlich sind die genannten Elemente keineswegs, wenn man weiß, dass Beethoven über der Passage zunächst die Worte »Darstellung des innern und äußern Friedens« notiert hatte und diese dann korrigierte in »Bitte um innern und äußern Frieden«. Für ihn, der ja die Belagerung Wiens durch napoleonische Truppen miterlebt hatte, war der äußere Friede keine

Selbstverständlichkeit, sondern musste erst gewonnen werden. Deshalb unterbricht dreimal eine Schlachtenmusik seine Friedensbitte: Zunächst hört man Kriegstrompeten, gefolgt von einem dramatischen Rezitativ (»miserere nobis« – erbarme dich unser), dann ein aberwitziges Orchester-Fugato (»Fuga« heißt auf lateinisch »Flucht«) und schließlich noch den fernen Kanonendonner der Pauken. Die Stelle zeigt exemplarisch, warum Beethoven mit seiner »Missa solemnis« die Hörer irritierte und noch heute irritiert: weil er den althehrwürdigen liturgischen Text genauer las als andere und ihn radikal ernst nahm.

Jürgen Ostmann

»Ehrlich und gefühlvoll – eine der aufrichtigsten Messvertonungen«

Martin Bail im Gespräch mit René Jacobs

Martin Bail: Ludwig van Beethoven hat vor der *Missa solennis* nur eine Messvertonung verfasst, die Messe in C-Dur op. 86, die 1807 uraufgeführt wurde. Sie war Fürst Nikolaus II. Esterházy gewidmet, der sich wie folgt über die Komposition äußerte: »Beethovens Messe ist unerträglich lächerlich und verabscheuenswürdig [...] Ich bin wütend und schäme mich.« Mehr als 12 Jahre vergingen, bis sich Beethoven erneut dieser Gattung widmete, mit der berühmten *Missa solennis* in D-Dur op. 123. Wie kam es trotz dieses ersten Misserfolgs dazu?

René Jacobs: Beethoven komponierte die *Missa solennis* für seinen langjährigen Freund Erzherzog Rudolph von Österreich, der 1819 zum Erzbischof von Olmütz ernannt wurde. Auch wenn das Verhältnis zwischen den beiden nicht immer gut war, kann man es doch als sehr intim bezeichnen. Zum Inthronisierungsgottesdienst wollte Beethoven seinem Wegbegleiter eine Messe widmen und aufführen. Beethoven plante zunächst sicher, eine kürzere Messe zu verfassen, die innerhalb der Länge einer Haydn-Messe bleibt. Das sieht man am Kyrie, das noch eben diesen Stil pflegt, aber irgendwann während der Komposition des Glorias muss er den Plan verworfen haben, die Messe rechtzeitig zum 9. März 1820 fertigzustellen und nahm sich mehr Zeit. Ganz offensichtlich beschäftigte er sich zu diesem Zeitpunkt sehr intensiv mit dem liturgischen Text und dessen Bedeutung, viel stärker als beim Komponieren seiner ersten Messe. Die theologischen und historischen Hintergründe der dogmatischen Messtexte (Gloria, Credo) waren ihm nachweislich besonders wichtig: In der Deutschen Staatsbibliothek Berlin gibt es Beethovens eigene Abschrift des Mess-Ordinariums (lateinischer Text samt deutscher Übersetzung) mit seinen eigenen Randnotizen. Subtile Bedeutungsunterschiede zwischen scheinbar synonymen Wörtern wie »terra« und »mundus« oder »natum«, »genitum«, und »incarnatus« hat der

Komponist offensichtlich in einem Wörterbuch nachgeschlagen. Um die Texte zu verstehen, gab er sich viel mehr Mühe als damals üblich. Ich frage mich manchmal, ob Rudolph ihm hierbei zur Seite stand, denn dieser war ja Theologe.

M. B.: Zeigt die *Missa solemnis* dann auch Beethovens Auseinandersetzung mit dem Glauben an sich?

R. J.: Von Beethoven stammt das geflügelte Wort: »Über Generalbass und Religion soll man nicht disputieren, beide sind fertige und in sich abgeschlossene Dinge.« Zweimal verrät die Musik des »Credo« der *Missa solemnis*, dass der Komponist über die uralten theologischen Dispute um die »Orthodoxie« (Rechtgläubigkeit), die das Entstehen des Messetextes begleitet hatten, Bescheid weiß.

1. Wenn Jesus Christus im Text als »aus dem Vater geboren, vor aller Zeit« bezeichnet wird und, weiter erklärend, als »Gott von Gott (Deum de Deo), Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt (»genitum«), nicht erschaffen (»non factum«), gleichen Wesens (»consubstantialem«) mit dem Vater, durch den alles erschaffen worden ist« dargestellt wird, klingt die Musik hierzu absichtlich gefühllos, ja gar fanatisch, als würden die Theologen des ersten Konzils von Nicäa (325) blindwütig über das Dogma des »Wesens« Christi herumschreien. Beethoven scheint sich über die Hysterie lustig zu machen, indem er den gelehrten Herren Eselohren aufsetzt: Hören Sie, wie die Streichbässe ständig zwischen höchster und tiefster Lage hin- und herspringen!

Plötzlich ändert sich dann aber der Gestus. »Für uns Menschen und um unseres Heiles willen ist er vom Himmel herabgestiegen« heißt es im Text. Wo die spitzfindige Wortklauberei der Theologen aufhört, klingt die Musik schlagartig ehrlicher, gefühlvoller, betroffener. Ein kurzes, in der Flöte beginnendes Begleitmotiv scheint immer wieder die Worte »für uns, für uns!« zu murmeln.

2. Eine zweite Textpassage war nicht nur für Beethoven problematisch, sondern für alle Messkomponisten dieser Zeit (Franz

Schubert hat sie sogar für seine Messen teilweise von vornherein ausgespart, aus Abneigung gegenüber der konkreten, real existierenden Institution Kirche): der sogenannte »dritte Glaubensartikel«. Beethoven verstand die betreffende Passage in allen Details: »Ich glaube an den heiligen Geist, den lebendigmachenden, der aus dem Vater und dem Sohn [also gleichrangig mit beiden] hervorgeht, der mit dem Vater und dem Sohn zugleich angebetet und zusammen verherrlicht wird, der [schon vor langer Zeit] geredet hat durch die Propheten. Ich glaube an die eine heilige, weltweite (»catholicam«) und apostolische Kirche. Ich bekenne mich zu einer Taufe zur Vergebung der Sünden [d.h. gegen jeden Art von Wiedertaufe]«. Diese Zeilen sind wohl die doktrinärsten des ganzen Messetextes. Beethovens Vertonung ist raffiniert: Er lässt sie nur vom halben Chor singen (zuerst nur die Frauenstimmen, nachher nur die Männerstimmen), »recto tono« (d.h. nur auf einem einzigen Ton), ohne Melodie, ohne Wortwiederholungen, einander oft überlappend, gewissermaßen wie gefühllose Roboter. Gleichzeitig aber wiederholt die jeweils zweite Chorthälfte ständig das Wort »Credo« (ich glaube), dabei erklingt das »Credo«-Ritornell, mit dem der Satz angefangen hat, kontrapunktisch (und vom Orchester unterstützt) durchführend. Die »orthodoxen« Kollegen haben kaum eine Chance, gehört zu werden. So signalisiert Beethoven wohl seine eigene Distanz zu diesem unbeugsamen, dogmatischen Text.

M. B.: Sie erwähnten gerade auf der einen Seite das Fanatische, das Distanzierte, auf der anderen Seite das Gefühlvolle, das Tonmalerische, hier das Sakrale, dort das Profane. Wenn man die Partitur betrachtet, fällt sogleich die kontrastreiche Dynamik auf, in der pp und ff ständig abwechseln. Pochen zwei Herzen in der Brust der *Missa solemnis*, basiert die Messe überspitzt formuliert auf Kontrasten?

R. J.: Die *Missa solemnis* ist hinsichtlich des Ambitus der Sopranstimmen und der Dynamik des Orchesters das Höchste und Lauteste was Beethoven verfasste. Viel wichtiger ist jedoch, was er damit ausdrücken möchte. Ich glaube, er möchte damit zeigen, dass der Himmel unfassbar weit weg ist. Wir können versuchen,

ihm näher zu kommen, aber wir scheitern daran. Ein sehr schönes Beispiel ist der Schlussabschnitt des »Credo«: »Ich warte auf die Auferstehung der Toten und das Leben in der zukünftigen Weltzeit. Amen.« Eine lange Meditation über diese Aussage schließt – genau in der Mitte der Missa den Credo-Satz ab: 166 Takte für nur fünf Worte. Nach der Auferstehung wird die zukünftige Weltzeit (»venturi saeculi«) im Vergleich zum irdischen Leben nicht anders (»aliter«) sein, auch nicht vollkommener (»totaliter«) aber vollkommen anders (»totaliter aliter«): die ganze Schöpfung wird neu werden, das weiß der theologisch informierte Komponist. Eine Doppelfuge vertont den »Höhenflug des schwebenden Seligen zum Himmel.« So deutet Wilhelm Weber in seiner 70 Jahre nach Beethovens Tod (1897) erschienenen Studie über die Missa den Sinn der tatsächlich im langsamen Dreiertakt »schwebenden«, überwiegend im Piano gesungenen Passage. Nach 67 Takteten passiert etwas Verwirrendes: Das Tempo beschleunigt sich (von Allegretto zu Allegro) und die Doppelfuge (zwei Themen) wird zu einem Tripelfugato (drei Themen), in dem das Hauptthema modifiziert wird und zwei neue Themen hinzukommen. Das auffallendste der beiden Themen ist eine virtuose Achtelkette, die in den Instrumenten sehr regelmäßig betont wird (jedes vierte Achtel hat eine Betonung), während sie in den Chorstimmen auseinanderzufallen droht. Beethoven scheint ausdrücken zu wollen, dass Gott immer noch nicht greifbar ist. Man hat das Gefühl, bei den Sängern herrscht Atemnot wie im Hochgebirge: Bizarre, synkopische Überbindungen sorgen dafür, dass dieselbe Achtelkette jetzt unregelmäßig betont klingt, was einen Schwindelanfall der »schwebenden Seligen« suggeriert. Die Ausführenden haben die heikle Aufgabe, das Unkoordinierbare zu koordinieren. Im abschließenden, feierlichen »Grave« öffnet sich für die »schwebenden Seligen« endlich der Himmel. Das Solistenquartett scheint schon in der jenseitigen Welt angekommen zu sein, sie sind schon zu »himmlischen Geistern« geworden. Der Chor »liegt auf den Knien, im Staub, den Blick staunend nach oben gerichtet. Hier thront der Ewige.« (Weber)

Beethoven selbst durchlebte bei der Komposition dieser Schwindelanfall-Passage ja auch selbst eine Tour de force. Bevor er die Passage zu Papier brachte, sang er die Melodie und stampfte dazu wild auf den Boden, um das gewünschte Tempo zu halten

und um das Metrum zu markieren. Sein damaliger Hauswirt soll ihm daraufhin aufgrund von Beschwerden der Nachbarn das Mietverhältnis aufgekündigt haben, so schreibt es zumindest Anton Schindler in seiner Beethoven-Biographie.

M. B.: Eine weitere, diesmal verbürgte Überlieferung besagt, dass sich Beethoven während der Komposition der Messe häufig in der Bibliothek von Erzherzog Rudolph aufhielt und dort Partituren von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel studierte. Lassen sich Reminiszenzen an diese beiden großen Komponisten der Vergangenheit in diesem Werk klar identifizieren?

R. J.: Der Bewegungscharakter (Sarabande-Rhythmus) und die Holzbläserstimmen des »Christe Eleison« sind wohl vom »Crucifixus« der h-Moll-Messe inspiriert, zweifellos unabsichtlich. Direkte Zitate aus den Werken von Johann Sebastian Bach sind schwierig auszumachen, es ist aber eindeutig, dass Beethoven sich Bachs meisterhaftes kontrapunktisches Können aneignete und ihm dabei in nichts nachsteht. Der Einfluss Georg Friedrich Händels, den Beethoven einst als »den größten Komponisten, der jemals lebte« bezeichnete, ist konkreter festzustellen. In der Fuge des »Dona nobis pacem« am Schluss des »Agnus Dei« wird nach der ersten unterbrechenden Kriegsepisode total unerwartet der Halleluja-Chor des Messiah zitiert (»And he shall reign forever and ever«). Vielleicht will das Zitat an die englische Nation als europäischen Friedensbringer erinnern. Man denkt an Wellingtons Sieg, Beethovens »Siegessinfonie« aus dem Jahre 1813. Der wiegende $12/8$ -Takt des »Benedictus« wiederum verweist auf die Hirtenmusik des Messiah (Sinfonia pastorale und Aria »He shall feed his flock«). Beethovens Interesse für ältere Musik ging aber weit über Bach und Händel hinaus und umfasste auch Palestrina. Im »Et incarnatus est« (»Credo«) integriert er einen gregorianischen Choral, aus Gründen der Rückbesinnung auf die Vergangenheit (Stellvertretend für die Ewigkeit), so wie Messkomponisten der Renaissance und des Frühbarock es schon immer taten. Chorische Rezitation (»Falsobordone«) wird oft eingesetzt, sowohl einstimmig, als auch homophon-mehrstimmig (ebenefalls im »Et incarnatus est«). Diese »historische« Praxis wird gerne

verwendet, um auszudrücken, was rational nicht erklärt werden kann, u.a. das Dogma der Jungfrauengeburt. Zweimal wird das Unerklärbare durch uralte Kirchentönen dargestellt: die Dorische im »Et incarnatus est« und die Mixolydische ein wenig später im »Credo«, wenn der Text die Auferstehung (»Et resurrexit ...«) erwähnt. Die erste Stelle wird dezent harmonisiert, die zweite bleibt sogar – noch archaischer – unbegleitet.

M. B.: Nun war und ist der *Messiah* Georg Friedrich Händels berühmtestes Oratorium. Auch die *Missa solennis* wird von manchen Wissenschaftlern als »Oratorium« betitelt. Insgesamt entzieht sich die Komposition jedoch einer konkreten Einordnung und polarisiert seit jeher. Schon im 19. Jahrhundert gab es gänzlich unterschiedliche Bewertungen. Manche warfen der Messe »Mangel an Einheit« vor, andere sahen darin die »Erlösung der Menschheit« verwirklicht. Selbst heute noch spaltet die Komposition die Meinung der Kritiker. Wie sehen Sie, Herr Jacobs, diese beiden Zitate?

R. J.: Diese »Kritiker« haben das Werk meistens nicht gründlich genug studiert! Die *Missa solennis* ist ein unbequemes Stück. Sie will den Zuhörer nicht betäuben oder berauschen wie Weihrauch in der Kirche. Man muss auf sie zugehen um sie zu verstehen, nicht umgekehrt.

Zum ersten Zitat: Die *Missa* überwältigt eher durch ihre Vielschichtigkeit. Das »Gloria und das »Credo« folgen einem »parataktischen« Kompositionsprinzip, der Reiz für den Hörer liegt dabei im abrupten Stimmungswechsel der Texte und deren Musik! Zum zweiten Zitat: Nicht Beethoven will die Menschheit erlösen, das tut Jesus Christus – und Beethoven bezeugt es durch seine Musik. Beide Zitate verschwinden im Nichts, wenn man sie mit Beethovens Brief an den Harfenisten Johann Andreas Sumpff konfrontiert, den Beethoven zwei Jahre nach Beendigung der *Missa* verfasste:

»Wenn ich am Abend den Himmel staunend betrachte und das Heer der ewig in seinen Grenzen sich schwingendem Lichtkörper,

Sonnen und Erden genannt, dann schwingt sich mein Geist über diese so viel Millionen Meilen entfernten Gestirne hin zur Urquelle, aus welcher alles Erschaffene strömt und aus welcher ewig neue Schöpfungen entströmen werden. Wenn ich dann und wann versuche, meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben – ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht: Ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, dass kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Fantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen imstande sein wird.«.

Wie unbequem und sogar manchmal sperrig die Missa solemnis auch sein mag, sie ist für mich die aufrichtigste Messvertonung, die ich kenne, da sie, trotz ihrer kompositorischen Brillanz und ihrer Monumentalität, so demütig ist.

Das sieht man daran, dass sie keine Solo-Arie enthält. Sie bietet keinen Raum für solistische Eitelkeit, wie z.B. Mozarts c-Moll-Messe mit ihren herrlichen Bravourarien. Sie gleicht in dieser Hinsicht mehr Mozarts Requiem. Auch dieses bietet keinen Platz zur Selbstdarstellung. Die Missa solemnis ist auch eine Art Andacht, wodurch sie eine protestantische Komponente enthält. Alles in allem ist die Messe zu komplex, als dass man sie in ihrer Gänze erfassen kann. Sie ist für uns fast so schwierig zu erfassen, wie für Beethoven Gott selbst!



Polina Pastirchak

Sopran

Ihre internationale Karriere begann für die ungarisch-russische Sopranistin Polina Pastirchak 2009 mit dem ersten Preis beim renommierten Concours de Genève. Seither folgt sie regelmäßig Einladungen an die großen Opernhäuser und Konzertsäle Europas. Zu den Höhepunkten der jüngsten Zeit gehören Auftritte als Mimi in Puccinis *Bohème* an der Oper Graz und am Theater

St. Gallen sowie als Violetta an der Staatsoper Budapest. Zudem debütierte sie in Mahlers Achter Sinfonie unter Adám Fischer in der Tonhalle Düsseldorf. In dieser Spielzeit ist Polina Pastirchak u.a. als Woglinde in Wagners Ring am Grand Théâtre in Genf zu erleben, und sie debütiert als Violetta am Théâtre du Capitole in Toulouse. Darüber hinaus singt sie erneut beim Wagner-Festival unter Ádám Fischer in Budapest. 2016 verlieh ihr der ungarische Staat das silberne Verdienstkreuz, und die Staatsoper in Budapest ernannte sie zur jüngsten Kammersängerin Ungarns.

Bei uns sang sie zuletzt 2015.

Sophie Harmsen

Mezzosopran

Als Kind deutscher Diplomaten weit gereist, studierte Sophie Harmsen an der University of Cape Town und danach bei der kanadischen Sopranistin Edith Wiens. Sie lebt heute mit ihrer Familie in Berlin. In den vergangenen Spielzeiten feierte sie vor allem mit den Partien Mozarts große Erfolge, so zum Beispiel als Annio in *La Clemenza di Tito* am Teatro Real in Madrid mit Christophe Rousset, wie auch als Dorabella auf Tournee durch Asien und Europa mit René Jacobs in *Così fan tutte*. Mit der Partie in Mozarts *c-Moll Messe* unter der Leitung Philippe Herreweghes gibt sie bei der Salzburger Mozartwoche ihr Debüt. Ein besonderes Projekt in dieser Saison sind Wagners Wesendonck Lieder, die mit Concerto Köln unter der Leitung Kent Naganos am 16. Mai in der Kölner Philharmonie zur Aufführung kommen.



Ihre Darstellungskraft auf der Opernbühne konnte Sophie Harmsen mit berühmten Regisseuren wie Robert Wilson, William Kentridge und Andreas Dresen vervollkommen. Besonders die Alte Musik schätzt die Mezzosopranistin. Sie feierte Erfolge bei Soloabenden mit Concerto Köln und der Capella Augustina. Konzerte mit Václav Luks, Jos van Immerseel, Raphaël Pichon, Andrea Marcon sowie zahlreiche Auftritte und CD-Einspielungen mit Frieder Bernius dokumentieren ihre künstlerische Vielseitigkeit.

Bei großen Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Rheingau Musik Festival und dem Bachfest Leipzig ist sie regelmäßig zu Gast. Daneben arbeitete sie mit großen Sinfonieorchestern wie z.B. dem Gewandhausorchester, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem Israel Philharmonic Orchestra zusammen.

In der Kölner Philharmonie war sie zuletzt im Mai 2018 zu hören damals auch mit dem mit dem Freiburger Barockorchester.



Steve Davislim

Tenor

Seine musikalische Ausbildung begann Steve Davislim zunächst als Hornist. Gesang studierte der australische Tenor dann u.a. am internationalen Opernstudio in Zürich. Dort sang er später als Ensemblemitglied Partien in Opern von Mozart bis Wagner unter Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Adám Fischer und Nikolaus Harnoncourt. Heute gastiert Steve Davislim regelmäßig an führenden

Opernhäusern von Mailand bis New York. Als Konzertsänger ist der Tenor u.a. mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester und den Berliner und Wiener Philharmonikern zu erleben unter Dirigenten wie Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly, Andris Nelsons, Lorin Maazel und Sir Simon Rattle. Zukünftige Engagements umfassen u.a. Liederabende in Australien und Asien, Aufführungen von Felix Mendelssohns Elias mit Thomas Hengelbrock in der Tonhalle Zürich und Benjamin Britten's Les Illuminations mit dem Sydney Symphony Orchestra unter Simone Young.

In der Kölner Philharmonie war Steve Davislim zuletzt 2015 zu Gast.

Johannes Weisser

Bass

Der norwegische Bariton Johannes Weisser gehört zu den gefragten Sängern seiner Generation. Beim diesjährigen Klarafestival in Brüssel war er in Mendelssohns *Erster Walpurgisnacht* zu erleben und an der Oper Oslo als Mr. Flint in einer viel beachteten Neuproduktion von Britten's *Billy Budd*. Zu seinen jüngsten Engagements zählten u. a. Opernproduktionen in der Titelrolle von Tschaikowskys *Eugen Onegin* und als Germont père in *La Traviata* sowie die Titelpartien in Mozarts *Don Giovanni* und Griegs *Peer Gynt*. An der Staatsoper Unter den Linden war Johannes Weisser in Purcells *King Arthur* zu erleben. Regelmäßig folgt der Bariton Einladungen u. a. zu den Salzburger Festspielen, an die Berliner Staatsoper Unter den Linden, ans Teatro Real Madrid und ans Théâtre de La Monnaie in Brüssel. Er arbeitet mit führenden Dirigenten zusammen wie Herbert Blomstedt, Vasily Petrenko, Trevor Pinnock, Kirill Petrenko, Adam Fischer, René Jacobs und Ingo Metzmacher. Sein Repertoire als Konzert- und Oratoriensänger reicht von Monteverdi bis hin zu zeitgenössischen Komponisten.

Johannes Weisser war bei uns zuletzt im November 2017 zu Gast





RIAS Kammerchor

Der RIAS Kammerchor: Seine Geschichte beginnt in jener Stunde Null, die das Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland bedeutete: Nach der Aufteilung Berlins in vier Besatzungssektoren stand der Berliner Rundfunk zunächst unter der Verfügungsgewalt sowjetischer Behörden. Als Reaktion darauf gründete sich im Februar 1946 unter US-Ägide buchstäblich aus dem Nichts ein eigener Rundfunk im Amerikanischen Sektor: der RIAS. Der Bariton und Dirigent Herbert Froitzheim wurde mit dem Aufbau eines Kammerchors betraut. Am 15. Oktober 1948 war der RIAS Kammerchor geboren. 1954 übernahm Günther Arndt die Position des Chefdirigenten. In den 18 Jahren seiner Tätigkeit vor dem Kammerchor setzte er neue Akzente insbesondere im Bereich der zeitgenössischen Musik. So führte er im März 1958 im Rahmen eines breit angelegten Aufnahmeprojektes des RIAS zur Zweiten Wiener Schule den 50. Psalm in der Vertonung von Arnold Schönberg in hebräischer Sprache auf, ein damals erst acht Jahre altes Werk. Mit Beethovens Ode an die Freude eröffnete der RIAS Kammerchor mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan am 15. Oktober 1963 jenen Konzertsaal, in dem der Chor bis heute regelmäßig zu hören ist: die Berliner Philharmonie. Der RIAS Kammerchor setzt heute Maßstäbe in

zentralen Bereichen der Musikkultur – von gefeierten historisch informierten Interpretationen der Renaissance und des Barock über Werke der Romantik, die nicht selten bei den Hörern zu einer neuen Klangvorstellung der Musik des 19. Jahrhunderts führen, bis hin zu Uraufführungen, in denen die Möglichkeiten zeitgenössischer Vokalmusik ausgelotet werden.

Gemeinsam mit dem »Verein der Förderer und Freunde des RIAS Kammerchors« entwickelt er in der Reihe »ForumKonzert« an ungewöhnlichen Orten Berlins neue Konzertformen und Konzepte intermedialen Musizierens. Längst sind die ForumKonzerte nicht mehr nur ein Geheimtipp – sie genießen Kultstatus. Aus der musikalischen Vorreiterschaft erwächst eine kulturelle und gesellschaftliche Verantwortung, der sich der RIAS Kammerchor leidenschaftlich und intensiv annimmt. Auf Konzerttourneen durch Europa und zu den bedeutenden Musikzentren weltweit fungiert der RIAS Kammerchor als Kulturbotschafter Deutschlands.

Führende Künstlerpersönlichkeiten der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart haben mit ihren Chefdirigaten den RIAS Kammerchor geformt und geprägt. Uwe Gronostay (1972–1986) stellte die Weichen hin zur historischen Aufführungspraxis und entwickelte jenen gleichermaßen schlanken wie kraftvollen Kammerchor-Klang, für den der Chor heute exemplarisch steht. Marcus Creed (1987–2001) gelang die zunehmende Internationalisierung des RIAS Kammerchores, gerade auch durch die Verbindung von Alter und Neuer Musik. Daniel Reuss (2003–2006) rückte die klassische Moderne ins Zentrum und stärkte die Bindungen zu Kooperationspartnern im In- und Ausland. Hans-Christoph Rademann, der 2007 das Amt des Chefdirigenten übernahm und bis Sommer 2015 innehatte, erweiterte das inhaltliche und klangliche Ausdrucksspektrum und legte einen besonderen Akzent auf die mitteldeutsche Musikgeschichte des 17.-19. Jahrhunderts. Seit der Konzertsaison 2017–18 ist Justin Doyle Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des RIAS Kammerchors.

Zahlreiche Auszeichnungen und Preise dokumentieren den künstlerischen Weg und die hohe internationale Reputation des RIAS Kammerchores: Der Preis der Deutschen Schallplattenkritik,

der Gramophone Award, der Choc de l'année, der ECHO Klassik oder der Prix Caecilia sind nur einige der vielen Ehrungen. 2012 erhielt der RIAS Kammerchor den Ehrenpreis »Nachtigall« der Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik. Eine beständige und erfolgreiche Zusammenarbeit verbindet den Chor mit René Jacobs, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester und dem Münchener Kammerorchester unter Alexander Liebreich. Zudem arbeitet der RIAS Kammerchor mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock, Florian Helgath, Ottavio Dantone und Rinaldo Alessandrini zusammen.

Der RIAS Kammerchor ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin). Gesellschafter sind Deutschlandradio, die Bundesrepublik Deutschland, das Land Berlin und der Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Bei uns war der RIAS Kammerchor zuletzt 2016 zu hören.

Die Besetzung des RIAS Kammerchor

Sopran

Lucy De Butts
Eva Friedrich
Sara Gouzy
Mi-Young Kim
Marie Christine Köberlein
Sarah Krispin
Anette Lösch
Chiyuki Okamura
Anja Petersen
Stephanie Petitlaurent
Yvonne Prentki
Inés Villanueva
Fabienne Weiß
Viktoria Wilson
Alies Züfle

Alt

Verena Allertz
Ulrike Bartsch
Andrea Effmert
Karola Hausburg
Waltraud Heinrich
Barbara Höfling
Anna Kunze
Alice Lackner
Franziska Markowitsch
Hildegard Rützel
Marie-Luise Wilke

Tenor

Volker Arndt
Joachim Buhrmann
Friedemann Büttner
Jörg Genslein
Minsub Hong
Vernon Kirk
Christian Mücke
Laurin Oppermann
Kai Roterberg
Masashi Tsuji

Bass

Stefan Drexelmeier
Ingolf Horenburg
Wieland Lemke
Matthias Lutze
Paul Mayr
Gerhard Nennemann
Manuel Nickert
Andrew Redmond
Johannes Schendel
Johannes Schmidt
Klaus Thiem

Denis Comtet

Einstudierung

Der Pianist und Organist Denis Comtet wurde 1970 in Versailles geboren. Er studierte Orgel bei Gaston Litaize am Konservatorium von Saint-Maur. Anschließend wurde er am Conservatoire national supérieur de musique et de danse in Paris aufgenommen. Hier erhielt er 1989 den Premier Prix d'Orgue in der Klasse von Michel Chapuis und 1993 den Premier Prix im Fach Klavierbegleitung in der Klasse von J.Koerner. Er vervollkommnete seine musikalische Ausbildung in den Fächern Kontinuospiegel und geistliche Musik bei den »Petits Chanteurs de Versailles«.

Denis Comtet pflegt eine regelmäßige Zusammenarbeit mit den führenden französischen Ensembles: dem Chor und Orchester von Radio France, dem Orchestre de Paris, dem Kammerchor »Accentus«, sowie mit Ensembles für alte Musik: den »Talens Lyriques« und dem »Kammerensemble Lausanne«. Einen Teil seiner Aktivitäten widmet Denis Comtet auch der zeitgenössischen Musik, als Solist oder als Gast verschiedener Formationen wie des Ensemble Intercontemporain, des Ensemble »Erwartung« oder des Frankfurter Ensemble Modern. Im Rahmen dieser Auftritte wirkte er unter anderem mit an Uraufführungen verschiedener Werke von Gaston Litaize, Alain Bancquart, Thierry Escaich, Luciano Berio und Bernd Alois Zimmermann.

Sein Orgelrepertoire legt einen Schwerpunkt auf die französisch-symphonische Schule und ihre Erben im 20. Jahrhundert. Werke von Komponisten wie Cesar Franck, Louis Vierne, Marcel Dupre, Gabriel Faure, Francis Poulenc und Andre Fleury finden sich auf den Programmen seiner Konzerte (in ganz Europa, USA, Kanada und Japan) sowie seiner CD-Einspielungen. Er ist Titularorganist der Eglise Saint-Francois-Xavier in Paris und bekleidet einen Lehrauftrag im Fach Klavierbegleitung.

Bei uns war Denis Comtet zuletzt im Jahr 2008 verantwortlich für die Einstudierung eines Werkes damals des SWR Vokalensembles.



Freiburger Barockorchester

Vor mehr als 30 Jahren entschlossen sich Freiburger Musikstudenten dazu, ein Orchester zu gründen, das sich ganz der historisch informierten Aufführungspraxis widmet. Als »Freiburger Barockorchester« konzertierten die Musiker und Musikerinnen erstmals 1987 im Freiburger Umkreis. Heute ist das Freiburger Barockorchester weltberühmt. Neben den eigenen Konzertreihen in Freiburg, Stuttgart und Berlin gastiert das Orchester in den international bedeutendsten Konzertsälen und gilt als eines der profiliertesten Alte-Musik-Ensembles weltweit. Zahlreiche namhafte Solisten arbeiten regelmäßig mit dem Ensemble zusammen, darunter Isabelle Faust, Christian Gerhaher, Kristian Bezuidenhout, Sandrine Piau, Pablo Heras-Casado, Jean-Guihen Queyras oder René Jacobs, mit dem das Freiburger Barockorchester eine langjährige künstlerische Freundschaft verbindet.

Nicht nur in konzertanter, sondern auch in diskographischer Hinsicht setzt das Freiburger Barockorchester Maßstäbe. So konnte das Ensemble für seine Aufnahmen zahllose Preise entgegennehmen: drei Jahrespreise der Deutschen Schallplattenkritik, zwei Gramophone Awards, drei Edison Classical Music Awards, einen Classical Brit Award, sowie zwei Grammy-Nominierungen.

Zusammen mit dem ensemble recherche hat das Freiburger Barockorchester seinen Stammsitz im 2012 bezogenen Ensemblehaus Freiburg, einer musikalischen Ideenschmiede, in der sich alte und neue Musik gegenseitig inspirieren und ergänzen. Diese Inspiration geben die beiden Institutionen jährlich im Rahmen der Ensemble Akademie an junge Studierende aus aller Welt weiter.

Das Freiburger Barockorchester samt seinen beiden künstlerischen Leitern Gottfried von der Goltz und Kristian Bezuidenhout spielt auch in der Saison 2018/19 erneut abwechslungsreiche und hochkarätig besetzte Konzertprogramme aus Renaissance, Barock und Klassik. So erklingen u.a. französische Arien mit Sandrine Piau, Weihnachtskantaten von Alessandro Scarlatti mit dem Freiburger BarockConsort und Dorothee Miels, Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* an der Berliner Staatsoper unter der Leitung von Sir Simon Rattle und Mozarts *Don Giovanni* im Rahmen einer Asientour unter René Jacobs. Außerdem ist das Freiburger Barockorchester zu Gast in der Londoner Wigmore Hall, dem Wiener Musikverein, beim Bachfest Leipzig, zusammen mit Julian Prégardien beim Mozartfest Würzburg, sowie in Granada, wo *Le nozze di Figaro* erklingt.

In der Kölner Philharmonie war das Freiburger Barockorchester zuletzt im September des vorigen Jahres zu Gast.

Die Besetzung des Freiburger Barockorchester

Violine I

**Anne Katharina Schreiber
Martina Graulich
Gerd-Uwe Klein
Peter Barczi
Katharina Grossmann
Lotta Suvanto
Annelies van der Vegt
Judith von der Goltz**

Violine II

**Beatrix Hülsemann
Christa Kittel
Brigitte Täubl
Eva Borhi
Marie Desgoutte
Irina Granovskaya
Jörn-Sebastian Kuhlmann**

Viola

**Ulrike Kaufmann
Werner Saller
Lothar Haass
Nadine Henrichs
Raquel Massadas**

Violoncello

**Guido Larisch
Stefan Mühleisen
Ute Petersilge
Andreas Voss**

Kontrabass

**James Munro
Miriam Shalinsky
Niklas Sprenger**

Flöte

**Daniela Lieb
Susanne Kaiser**

Oboe

**Josep Domenech
Ann-Kathrin Brüggemann**

Klarinette

**Lorenzo Coppola
Asko Heiskanen**

Fagott

**Javier Zafra
Eyal Streett**

Kontrafagott

Pol Centelles

Horn

**Bart Aerbeydt
Gijs Laceulle
Elke Schulze Höckelmann
Renske Wijma**

Trompete

**Jaroslav Roucek
Almut Rux**

Posaune

**Miguel Tantos Sevillano
Keal Couper
David Yacus**

Pauke

Karl Fischer

Orgel

Torsten Johann



René Jacobs

Dirigent

Mit mehr als 260 Aufnahmen und einer intensiven Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Wissenschaftler und Lehrer hat René Jacobs eine bedeutende Stellung im Bereich der barocken und klassischen Musik erlangt. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe in der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben weiterführenden Studien der klassischen Alter-

tumswissenschaften an der Universität von Gent setzte René Jacobs seine Gesangsausbildung fort. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt waren entscheidend für seine Orientierung zur Barockmusik und der Zuwendung zum Countertenor-Repertoire, mit dem er schon früh für Aufmerksamkeit sorgte. 1977 gründete René Jacobs das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er die vokale Kammermusik des 17. Jahrhunderts sowie das Opernrepertoire erkundete. Zahlreiche seiner Aufnahmen wurden ausgezeichnet. 1983 folgte sein Debüt als Operndirigent mit der Produktion von Cestis *L'Oroneta* bei den Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Seiner Leidenschaft für die venezianische Oper folgte René Jacobs u.a. mit der Aufführung von Werken Monteverdis, Cavallis und Cestis. In seiner Zusammenarbeit mit der Berliner Staatsoper Unter den Linden, dem Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel, dem Theater an der Wien und dem Théâtre des Champs-Élysées in Paris dirigierte er u.a. Telemanns *Orpheus*, Grauns *Cleopatra e Cesare*, Haydns *Orlando Paladino*, die drei Opern Monteverdis, Glucks *Orfeo ed Euridice* und Rossinis *Tancredi* sowie die Opern von Mozart. Von 1996 bis 2009 war René Jacobs künstlerischer Leiter der Innsbrucker Festwochen der Alten Musik. Seine neueste Einspielung der Johannispassion von Bach ist erst vor Kurzem erschienen.

In der Kölner Philharmonie dirigierte René Jacobs zuletzt im November 2017 ebenfalls das Freiburger Barockorchester in einer Aufführung von Beethovens *Leonore*.



Überlassen Sie Ihre Gesundheit nicht dem Zufall

Dr. Neubauer & Dr. Derakhshani
Urologie/Westdeutsches Prostatazentrum

KLINIK am RING
Hohenstaufering 28
50674 Köln
Tel. (0221) 9 24 24-450
urologie.klinik-am-ring.de
westdeutschesprostatazentrum.de



Meine Ärzte.
Meine Gesundheit.

April

DI
30
21:00

ACHT BRÜCKEN

Sarah Aristidou *Sopran*
Holger Falk *Bariton*
Romain Bischoff *Bariton*
Geneviève Strosser *Viola*
Christian Dierstein *Schlagzeug*

SWR Vokalensemble
Asko|Schönberg
Bas Wiegers *Dirigent*

Georges Aperghis
Die Hamletmaschine-Oratorio für fünf
Solisten, gemischten Chor
und 16 Musiker

Gefördert durch die
Kulturstiftung des Bundes

12:00 Karl Rahner Akademie Seminar zu
Georges Aperghis »Hamletmaschine«

20:00 Einführung in das Konzert
durch Stefan Fricke

Mai

SO
05
18:00

ACHT BRÜCKEN

SWR Symphonieorchester
Teodor Currentzis *Dirigent*

Sergej Newski
18 Episodes for Orchestra
Kompositionsauftrag von ACHT BRÜCKEN
*Musik für Köln, gefördert durch die Ernst
von Siemens Musikstiftung – Uraufführung*

Dmitri Kourliandski
Riot of Spring
für Orchester

Sergej Rachmaninow
Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 27

17:00 Einführung in das Konzert
durch Oliver Binder

Gefördert durch das
Kuratorium KölnMusik e.V.

KölnMusik gemeinsam mit
ACHT BRÜCKEN

Abo Kölner Sonntagskonzerte 6
LANXESS Studenten-Abo

Do 9. Mai 20:00 Kölner Philharmonie

Alle vittime senza nome

**Patricia Kopatchinskaja | Violine
Sol Gabetta | Violoncello**

**Königliches Concertgebouw-
orchester Amsterdam
Peter Eötvös | Dirigent**

Peter Eötvös:
Alle vittime senza nome
für Orchester

Michel van der Aa:
akin für Violine, Violoncello
und Orchester
Kompositionsauftrag vom Königlichen
Concertgebouworchester Amsterdam
und ACHT BRÜCKEN | Musik für Köln
Uraufführung

Witold Lutosławski:
Konzert für Orchester

Gefördert durch

Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



ernst von siemens
musikstiftung

Unterstützt durch



**ACHT
BRÜCKEN.
MUSIK
FÜR KÖLN**
30. April bis 11. Mai '19

achtbruecken.de
0221.280 281



kölnticket.de
Ticket Hotline 0221-2801



Foto: Julia Wesely

IHR NÄCHSTES ABONNEMENT-KONZERT

DO
09
20:00

ACHT BRÜCKEN

Patricia Kopatchinskaja *Violine*
Sol Gabetta *Violoncello*
**Königliches Concertgebouworchester
Amsterdam**
Peter Eötvös *Dirigent*

Peter Eötvös
Alle vittime senza nome
für Orchester

Michel van der Aa
akin
für Violine, Violoncello und Orchester
*Kompositionsauftrag von Königliches
Concertgebouworchester Amsterdam und
ACHT BRÜCKEN*

*Musik für Köln, gefördert durch die Ernst
von Siemens Musikstiftung – Uraufführung*

Witold Lutosławski
Konzert für Orchester

19:00 Einführung in das Konzert durch
Susanne Herzog und Teilnehmer des
Projekts »Response«
Gefördert durch das Ministerium
für Kultur und Wissenschaft des
Landes Nordrhein-Westfalen

KOTTMAIR Architekten
unterstützen ACHT BRÜCKEN

Musik für Köln

ACHT BRÜCKEN gemeinsam
mit KölnMusik

Abo LANXESS Studenten-Abo
Philharmonie Premium

DI
28
Mai
20:00

Concentus Musicus Wien
Stefan Gottfried *Dirigent*

Henry Purcell
Suite aus »The Prophetess or
The History of Dioclesian« Z 627 (1690)
für Orchester

Jean-Philippe Rameau
Suite aus »Les Indes galantes« (1735)
Ballet héroïque mit einem Prolog und
drei Entrées. Libretto von Louis Fuzelier

Suite aus »Zäïs« (1748)
Ballet pastorale-héroïque mit Prolog
und vier Akten. Libretto von Louis
de Cahusac

Henry Purcell
Suite aus »King Arthur or
The British Worthy« Z 628 (1691)
für Orchester. Semi-opera in fünf Akten.
Libretto von John Dryden

Abo Baroque ... Classique 7



Kölner
Philharmonie

Takács Quartet



Marc-André Hamelin *Klavier*

Anton Webern

Langsamer Satz für Streichquartett

Ludwig van Beethoven

Streichquartett F-Dur op. 135

Ernst von Dohnányi

Klavierquintett Nr. 1 c-Moll op. 1

19:00 Einführung in das Konzert
durch Bjørn Woll

Montag
13.05.2019
20:00

Foto: Galetta_Verdon_Roe



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köln**ticket**.de Tickethotline: 0221-2801

Philharmonie-Hotline 0221 280 280

koelner-philharmonie.de

Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie
und Geschäftsführer der
KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
koelner-philharmonie.de

Redaktion: Sebastian Loelgen

Corporate Design: hauser lacour
kommunikationsgestaltung GmbH

Textnachweis: Der Text von Jürgen
Ostmann ist ein Originalbeitrag für
dieses Heft.

Fotonachweise: Polina Pastirchak ©
Giancarlo Pradelli; Sophie Harmsen ©
Tatjana Dachsel; Steve Davislim © Rosa
Frank; Johannes Weisser © Per Heimly; RIAS
Kammerchor © Matthias Heyde; Freiburger
Barockorchester © Annelies van der Vegt;
René Jacobs © Marco Borggreve

Gesamtherstellung: 
adHOC Printproduktion GmbH

**Kölner
Philharmonie**



Richard Wagner /
Felix Josef Mottl
»Wesendonck-Lieder«

Anton Bruckner
Sinfonie Nr. 3 d-Moll WAB 103
3. Fassung

Kent Nagano

Dirigent

Concerto Köln
Sophie Harmsen *Mezzosopran*

Foto: Galetta_Verdon_Roe



koelner-philharmonie.de
0221 280 280

köInticket:de Tickethotline: 0221-2801

Donnerstag
16.05.2019
20:00